ND
634
P3
deel 1A
Lfg 1

GERARD DAVID

PALET
SERIE

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00391220 1

LIBRARY
MAY - 6 1960
UNIVERSITY OF ...

IN DE PALET-SERIE
1—18
VERSCHENEN:

Dr. G. Knuttel Wzn
Hubert en Jan van Eyck

Prof. Dr. W. Vogelsang
Rogier van der Weyden

Dr. J. B. Knipping O. F. M.
Hugo van der Goes

Prof. Dr. Aug. Vermeylen
Hieronymus Bosch

Mr. N. Beets
Lucas van Leyden

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan van Scorel

Dr. A. Stubbe
P. P. Rubens

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan Steen

Dr. Fr. van Thienen
Jan Vermeer

Dr. G. Knuttel Wzn
Hercules Seghers

Dr. H. E. van Gelder
W. C. Heda,
Abr. van Beyeren
en W. Kalf

Dr. H. van de Waal
Jan van Goyen

Mr. M. F. Hennus
Johannes Bosboom

Dr. H. E. van Gelder
H. J. Weissenbruch

Dr. A. van Schendel
G. H. Breitner

Dr. H. E. van Gelder
Matthijs Maris

Dr. G. Knuttel Wzn
Willem v. Konijnenburg

Prof. Huib Luns
Jan Sluijters

GERARD DAVID

PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

VIJFTIENDE EN ZESTIENDE EEUW

GERARD DAVID

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

GERARD DAVID

DOOR

K. G. BOON

MET ACHT EN VEERTIG AFBEELDINGEN

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

OCT 15

GERARD DAVID

DOOR

K. G. BOON

JEUGD EN VROEGSTE WERKEN

GERARD DAVID – de naam klinkt thans een ieder vertrouwd in de ooren en toch is het niet zoo heel lang geleden, dat James Weale bij het naspeuren der Brugsche archieven enkele feiten uit het leven van dezen schilder uit het vergeetboek te voorschijn haalde en daarmee voor het eerst weer sedert eeuwen de aandacht vestigde op zijn werk [1]). Het klinkt wonderlijk dat een schilder, wiens werken nog voor een deel te Brugge te zien waren, herontdekt moest worden. De Brugsche schilderijen kende men echter algemeen onder den naam van Memling. Slechts een enkele meer critisch oordeelende kunstkenner zag het verschil met de schilderijen uit het Sint Janshospitaal. Maar niemand dacht er aan deze in verband te brengen met de door Van Mander vermelde Gheraerdt van Brugge, die naar het oordeel van Pieter Pourbus een prijzenswaardig schilder was. Van Mander zelf kon zich blijkbaar ook geen voorstelling van zijn kunst meer maken, want meer dan deze enkele opmerking weet hij niet te vertellen.

Nu David zijn plaats in de geschiedenis der Nederlandsche schilderkunst heeft teruggekregen, dank zij het ijverig onderzoek, dat Weale begonnen was en velen na hem hebben voortgezet, nu is de voorstelling, dat David's kunst dezelfde teekenen van teruggang zou vertoonen als het leven in de stad waar hij woonde, al bijna weer een vast beeld geworden. Bodenhausen, die het uitvoerigst over den schilder geschreven heeft [2]), begon zijn boek met een uitgebreid relaas over het verval van Brugge. Hij scheen ervan overtuigd, dat er een geheimzinnig verband tusschen de politieke tegenslagen die de stad te doorstaan had en de verstilling in David's kunst bestaan moest hebben. Zelfs Friedländer

[1]) Door Weale voor het eerst gepubliceerd in den Catalogus van het Museum van Brugge van 1860. In 1862 kon hij eenige werken van den door hem herontdekten schilder aanwijzen. (Vgl. Le Beffroi I, p. 223.)

[2]) G. von Bodenhausen, Gerard David und seine Schule, 1905.

bleek geneigd den invloed van een conservatief geworden Brugge aan te nemen. Hij stelt het voor of de groote veranderingen, die zich elders voltrokken, door dit conservatisme slechts zeer moeizaam tot den schilder konden doordringen.

Zoo tracht iedere schrijver het tragisch lot van Brugge eenigermate te verbinden aan de kunst van haar laatsten grooten schilder. Men spreekt wel met waardeering over zijn gaven en men erkent het nieuwe in zijn kunst, maar men blijft het herhalen van oudere voorbeelden als een afhankelijkheid van het verleden zien, die op zijn geheele werk haar stempel drukt. Of hij wel zoo sterk door het Brugsche milieu werd beïnvloed als menige schrijver wil doen gelooven, valt te betwijfelen. Ook in andere opzichten merkt men weinig van den indruk, die zijn omgeving op hem gemaakt moet hebben. Daarenboven volgt zijn kunst een geheel eigen ontwikkeling, die zich van zijn jeugd tot zijn ouderdom ononderbroken voortzet, zoodat men eerder geneigd is een voortleven van Hollandsche indrukken aan te nemen dan een opgaan in een Brugsche locale traditie.

De landaard zal bij den een sterker spreken dan bij den ander. Indien men iets als een landaard bij den Hollander wil onderscheiden, dan uit zich die bij de schilders meestal door een zekere voorliefde voor harmonisch tegen elkaar uitgewogen horizontale en verticale accenten, door een uitgesproken voorkeur voor stemmingskunst en, negatief, door een zekere onbeholpenheid in het voorstellen van een actie. Men kan dit laatste als een gebrek aan fantasie of als een trage werking van het intellect zien, zooals Taine het voorstelde, een feit is het, dat het bij het Historie-schilderen remmend heeft gewerkt. Het zal blijken, dat David, die uit Holland afkomstig was, deze eigenschappen in sterke mate bezat, zelfs in die mate, dat zij het karakter van zijn werk bepalen.

Er is dus reden om de Hollandsche afkomst en wellicht de Hollandsche scholing van David niet voorbij te zien. Dat hij inderdaad in de Noordelijke gewesten geboren is, staat vrijwel met zekerheid vast door een opmerking van Sanderus [1]), die weet mede te deelen dat David, de leermeester van Isenbrandt, geboortig was uit Oudewater. Dit wordt nog eens bevestigd door een afschrift van zijn grafsteen, die verloren ging. Nu kan hij in het Noorden te Utrecht of te Haarlem zijn leertijd doorloopen hebben. Gouda, de voor Oudewater dichtstbij gelegen stad, waar eenige schilders gewerkt kunnen hebben, lijkt ons niet in aanmerking te komen. Het zal blijken dat hij hoogstwaarschijnlijk in Haarlem zijn

[1]) A. Sanderus, Flandria illustrata, 1732, II p. 154. De opmerking over Isenbrandt komt het eerst voor in Sanderus', De Brugensibus eruditionis fama claris libri duo, 1624.

85 × 59 cm

DE GEBOORTE VAN CHRISTUS – HAARLEM, VERZ. VON PANNWITZ

88 × 56 cm

CHRISTUS AAN HET KRUIS - LUGANO, VERZ. THYSSEN.

DETAIL VAN DEN CALVARIEBERG - VERZ. THYSSEN.

leermeester vond. Over den duur van zijn verblijf in het Noorden blijft grooter onzekerheid bestaan. Dit hangt samen met de ongewisheid over zijn geboortedatum, die men slechts door gissingen kan benaderen. Den 14en Januari 1484 werd hij te Brugge in de lijsten van het Ambacht der beeldemakers en zadelaars, waartoe de schilders behoorden, ingeschreven. Bij de inschrijving wordt vermeld, dat hij geen kinderen heeft. Berekent men zijn geboortejaar naar zijn zelfportret op het 1509 te dateeren schilderij te Rouaan, dan komt men op ongeveer 1460, daar hij er op dit portret als een vijftigjarige uitziet. Hij was dus volgens deze berekening omstreeks vijf en twintig toen hij te Brugge kwam. Een man op dien leeftijd bezit meestal nog geen kroost, in zooverre stemt deze berekening dus overeen met de opgave in het gilderegister. Al lijkt in onze oogen een schilder die den vijf en twintigjarigen leeftijd heeft bereikt nog maar een beginneling, de Brugsche burgers dachten hier blijkbaar anders over. Want reeds eenige jaren na zijn komst in de stad (vóór 1488) kreeg hij de belangrijke opdracht om een Laatste Oordeel te schilderen voor de Schepenkamer. Een reputatie van kundig vakman moet hij dus toen reeds bezeten hebben. De veronderstelling, dat hij vóór zijn komst

50 × 34 cm
CHRISTUS AAN HET KRUIS – WINTERTHUR, VERZ. REINHARDT.

te Brugge al zelfstandig had gewerkt, lijkt daarom niet zonder reden.

Daar dateering noch eenige andere bron een aanduiding bevatten voor het werk uit zijn Hollandschen tijd, blijft slechts de mogelijkheid over om door middel van vergelijking der schilderijen onderling tot een conclusie te komen omtrent het jeugdwerk.

Zooals bleek uit het bovenstaande moet hij vóór het jaar van zijn vestiging te Brugge werk van beteekenis gemaakt hebben. Men kan het bij deze constateering laten en verder de methode van Friedländer volgen, die voorzichtigheidshalve bij gedateerde werken aanknoopt om het geheele oeuvre te ordenen [1]). Maar aldus is het onmogelijk ook maar eenigszins een beeld te krijgen van het jeugdwerk, daar het vroegst te dateeren schilderij, het Oordeel van Cambyses, het jaartal 1489 draagt. Friedländer's indeeling in drie groepen levert daarenboven het bezwaar op, dat de overgangsperioden erin niet tot hun recht komen. Het argument, dat in het bijzonder het werk uit de eerste periode moeilijk in tijdsvolgorde zou zijn te rangschikken, omdat de schilder zich door allerlei voorbeelden liet leiden, lijkt ons niet doorslaggevend. Inderdaad heeft David dikwijls naar zijn groote voorgangers gekeken. Hij volgde even gemakkelijk het voorbeeld van Van Eyck, als van Rogier van der Weyden, gaarne ontleende hij ook aan Hugo van der Goes en Geertgen tot Sint Jans. Het valt ook niet te ontkennen dat men deze ontleeningen het meest aantreft in het werk, waarin hij zichzelf nog niet gevonden heeft. Maar men vergete niet hetgeen hierboven al gezegd werd, dat David geen rijke fantasie bezat en zich moeilijk situaties kon voorstellen. Zijn ver-

[1]) Cf. M. J. Friedländer, Die Alt-Niederl. Malerei VI, p. 81. e.v.

48 × 92 cm
DE NAGELING AAN HET KRUIS – LONDEN, NAT. GALLERY.

dienste lag hoofdzakelijk in het interpreteeren van stemmingen. In Brugge nu, werd hij al dadelijk voor opgaven gesteld, die veel van zijn compositie-talent vergden. Men denke hoe hij geworsteld moet hebben met de opgave die hij in 1488 kreeg, een Laatste Oordeel te schilderen. Is het dan te verwonderen dat hij steun zocht bij die schilders, die voor bepaalde voorstellingen een haast vanzelfsprekende oplossing hadden gevonden? Voor de treurende groep van getrouwen onder het kruis bij Rogier, voor het bonte schouwspel der Aanbidding van de Koningen bij Hugo van der Goes en voor het majestueuze samenzijn van de troonende Maagd met de musiceerende engelen bij Jan van Eyck. In het optreden van deze ontleeningen zien wij geen obstakel voor de rangschikking van zijn werk, vooral als men ze scheidt van de jeugdherinneringen, die langzamerhand verflauwen. Het geleidelijk aan vervagen van deze jeugdindrukken wijst op het groeien van den kunstenaar. Het zal blijken, dat het werk van Ouwater en van Geertgen tot Sint Jans deze eerste indrukken bepaalde.

Heel sterk wordt men herinnerd aan de kunst van Geertgen in de Geboorte te Budapest. Er is in dit charmante maar nog onbeholpen schilderijtje wel meer dan één trek aan Rogier's kunst ontleend, maar toch is alles in den geest van Geertgen voltooid. Men merkt dit zoowel in de opstelling van de groep als in de details, b.v. het ronde gelaat van Maria, het Christuskind en de popperige engeltjes. Alleen het landschap met zijn uitvoerige teekening van de situatie schijnt ouder dan Geertgen's meer beknopte weergave van stad en land. Bij Geertgen zou er ook hechter verband bestaan hebben tusschen figuren en landschap. Het

opmerkelijke van David's landschap is de groote plaats, die het in de voorstelling inneemt en de overzichtelijkheid, waarmede de verschillende deelen ervan zich naar den achtergrond toe ontwikkelen. Men vergeet zoo'n weidsch geschilderd stuk natuur niet licht. De jonge schilder, die dit maakte, moet hier wel met voorbeelden gewerkt hebben. Het lijkt ons in dit geval niet onwaarschijnlijk dat Ouwater's visie hier domineerde. Van hem weten wij immers uit zeer oude bron dat hij een bedreven landschapschilder was. Dat David een dergelijk breedgeschilderd vergezicht niet uit zich zelf heeft, blijkt ook uit de onbeholpenheid, waarmede hij het in de Geboorte in de verz. von Pannwitz herhaalde. Dit schilderij (blz. 3) is duidelijk na de Geboorte te Budapest ontstaan, want niet alleen is de herinnering aan Ouwater verzwakt, maar ook schijnt hij hierin het directe contact met Geertgen's kunst verloren te hebben.

Men vindt Geertgen weer terug in de groote Calvarieberg uit de verz. Thyssen te Lugano. Indien men niet zeer vertrouwd is met David's kunst, zal men moeite hebben om dit stuk (blz. 4) als een werk van zijn hand te beschouwen. Slechts in de details (blz. 5) herkent men spoedig zijn hand, overigens overheerscht hier weer de geest van Geertgen. En toch gaat dit werk waarschijnlijk in geen enkele figuur direct op hem terug. David copieerde hier weer oudere voorbeelden. Hij stelde zich niet tevreden met het volgen van één compositie, maar hij voegde twee deelen bij elkaar, die geheel verschillend van stijl zijn. De groep van den hoofdman en de romeinsche soldaten verraadt een gevoel voor ruimtelijke compositie, dat men geheel mist in de treurende vrouwen. In tegenstelling tot de soldaten vormen deze laatsten als het ware een wand, die den voorgrond afsluit. Het silhouet, dat hen bijeenhoudt, staat als uitgeknipt tegen den achtergrond. De onsamenhangendheid tusschen de twee groepen, die in stijl zoo verschillend lijken, wordt bevestigd door het bestaan van een miniatuur in een Utrechtsch Gebedenboek, waarop de hoofdman en zijn soldaten letterlijk terugkeeren, terwijl links van het kruis een van de Calvarieberg van David geheel verschillende groep zich bevindt. David heeft dus de Kruisiging, die de miniaturist navolgde, ook gekend. Maar zij bevredigde hem om een of andere reden niet. Daarom vulde hij haar aan met de treurenden, die waarschijnlijk uit een verloren gegaan werk van Jan van Eyck afkomstig zijn. De oorspronkelijke compositie verraadt in de conceptie van de figuren meer den geest van Ouwater.

Er is nog een andere Calvarieberg, die den invloed van Geertgen duidelijk laat zien, maar in dit schilderij uit de verzameling Reinhart

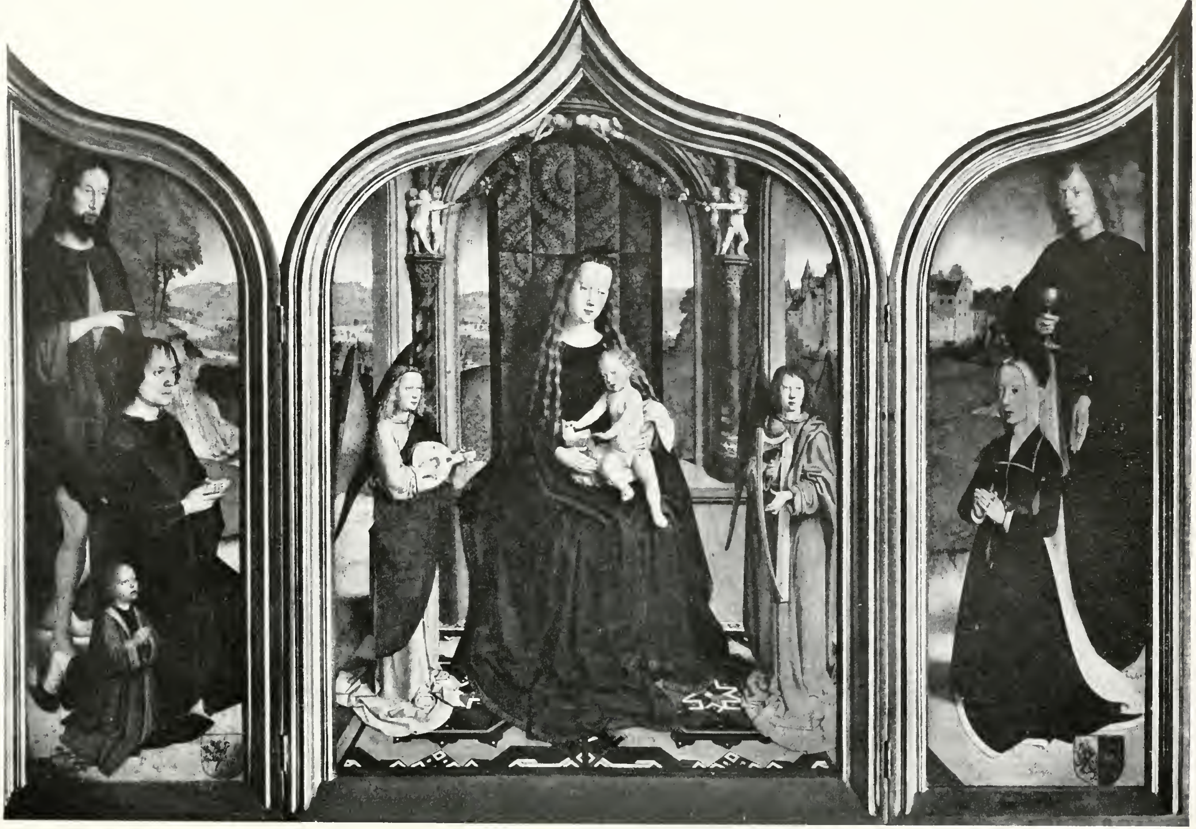
(blz. 6) is David al weer zelfstandiger dan in het hierboven vermelde stuk. Het lukte hem hier reeds zijn voorkeur voor een eenvoudige compositie tot in alle onderdeelen door te voeren.

50 × 44 cm
RECHTERZIJLUIK VAN DE NAGELING AAN HET KRUIS – ANTWERPEN, MUSEUM VAN SCHOONE KUNSTEN.

Tot het jeugdwerk behoort nog de Nageling aan het Kruis in de National Gallery te Londen (blz. 7). Het bleek het middenblad van een altaar te zijn, waarvan zich de vleugels in het Museum te Antwerpen bevinden (blz. 9). De onbedrevenheid van den schilder behoeft hier geen lange uitweiding. Vooral in de hoofdvoorstelling blijkt duidelijk, hoe weinig vrij hij zich nog bewegen kon als hij verschillende figuren bij één handeling moest uitbeelden. Hij steunde ook hier weer op de modellen uit Ouwater's atelier en onder de getuigen van het drama op de luiken vindt men menig gelaat, dat aan Geertgen's typen doet denken.

Zoo wijst dus elk stuk, dat hier beschreven werd, op onvolgroeidheid en tegelijk op een sterke afhankelijkheid van Hollandsche kunst. Wat de conceptie van den vorm betreft, bestaat er tusschen alle een nauwe samenhang. Deze samenhang berust echter niet alleen op vormindrukken, die men langs den weg van schetsboekbladen overgebracht kan denken, maar ook op indrukken van kleur, die direct uit de schilderijen van zijn leermeesters werden opgedaan en die geheel blijken overeen te stemmen met de Hollandsche kleurgevoeligheid. Het treft b.v. dat in al de vroege schilderijen een sterk geel optreedt als belangrijk onderdeel in de compositie. Bij de Vlaamsche schilders is deze kleur een zeldzaamheid, bij de Hollandsche komt ze echter geregeld voor. Ook het violet, dat een rijke schakeering brengt in de Nageling aan het Kruis en in de Geboorte te Budapest, werd door de Hollandsche primitieven, o.a. door Geertgen, dikwijls gebruikt om de voorstelling te verlevendigen.

Het is dus wel zeker, dat in een aantal werken, die stellig in de jeugd



97 × 132 cm

DRIELUIK MET DE H. MAAGD EN MUSICEERENDE ENGELEN IN HET MIDDEN EN DE STICHTER, JAN DE SEDANO, EN ZIJN VROUW OP DE LUIKEN – PARIJS, LOUVRE.

van David zijn ontstaan, indrukken uit Holland zeer direct zijn verwerkt. Daar nauwelijks blijkt dat hij in dien tijd ook al den invloed der Zuid-Nederlandsche kunst ondergaan heeft, is er veel voor te zeggen deze jeugdwerken in een Hollandsche periode van David te plaatsen. In elk geval moet hij blijkens den invloed, dien Ouwater en Geertgen op hem gehad hebben, in Haarlem een atelier bezocht hebben.

Een onverwachte bijdrage tot het jeugdwerk van den schilder, een Gebedenboek met miniaturen, dat in 1931 door Hulin de Loo[1]) te Madrid ontdekt werd, bevestigt nog eens ten overvloede, dat de hier besproken schilderijen inderdaad tot zijn vroegste proeven behooren. Een van de miniaturen, die zeer duidelijk de hand van David verraden, draagt n.l. het jaartal 1486. De gepubliceerde bladen [2]) staan in direct verband met de hierboven genoemde Calvarieberg uit de verz. Reinhardt en met de Geboorte te Budapest. Wellicht zijn ze uit iets lateren tijd.

De omgeving waarin David's kunst opgroeide is aldus vastgelegd. Zijn eerste zelfstandige werken bleken nog weifelend in den opzet, maar de uitwerking van het detail vertoont al de groote zorgvuldigheid waaraan David ook later te herkennen zal zijn.

DAVID TE BRUGGE. DE ONTPLOOIING VAN ZIJN KUNST

Toen David zich in 1484 te Brugge vestigde, kwam hij niet om een locale school voort te zetten, maar hij bracht iets nieuws, dat hij met overtuiging voorstond. Op den duur zou blijken, dat de Brugsche kunst zich geheel naar hem zou oriënteeren. De kunst van Memling vond slechts zwakke navolgers, schilders, wier naam tot op heden verborgen bleef, als de Meester van de Ursula-Legende en de Meester van de Lucia-Legende. In plaats van het aristocratische Maria-ideaal van Memling stelde David een minder verfijnde, maar daarentegen door meer levenswarmte doortogen vertolking van de Maagd. Men kan zeggen dat hij de erfenis, die Jan van Eyck had nagelaten, weer opnam. Hij knoopte niet aan bij de kunst van Petrus Christus, die nog slechts een flauwe afschaduwing was van het realisme van Van Eyck, maar bij de voorbeelden van de kunst van de grooten, die Brugge in dien tijd nog herbergde. Dit voortgaan in de traditie, die Van Eyck had ingezet, kwam bij David meer voort uit een innerlijke verwantschap dan uit een bewuste aansluiting bij diens kunst.

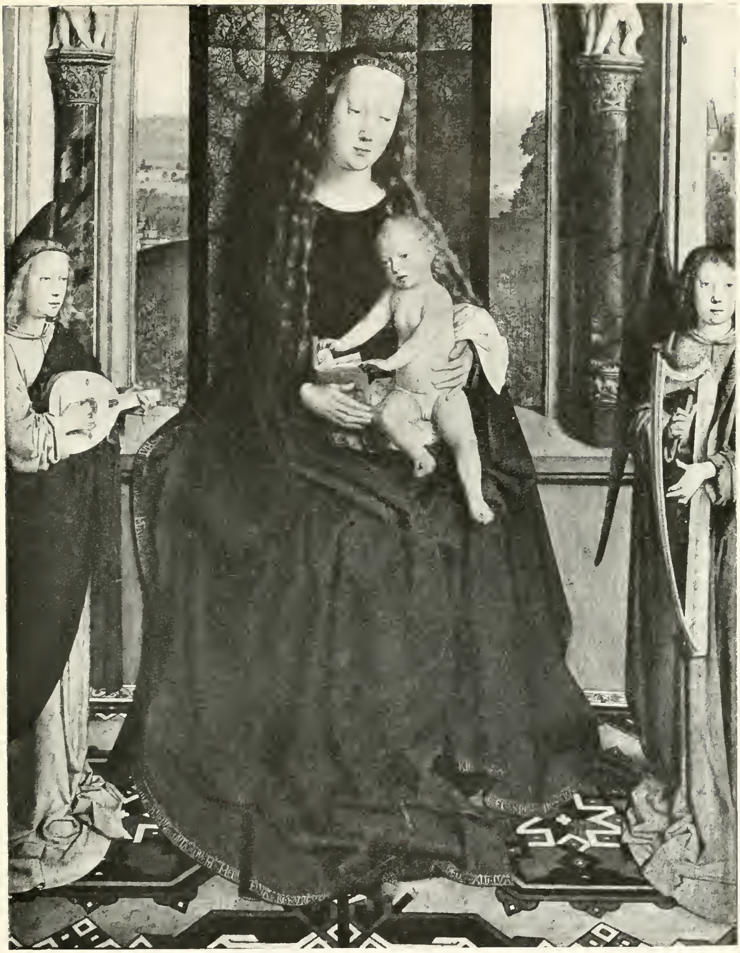
De invloed, die er te Brugge van hem uitging, bleef niet tot de paneel-

[1]) Cf. Bulletin de l'Academie de Belgique, Classe des Beaux Arts 1931, p. 39.
[2]) Afgebeeld door Schöne in Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlung, Berlin, 1937, p. 170.

42 × 35.5 cm
MARIA MET HET KIND – BERLIJN, KAISER FRIEDRICH MUSEUM.

schilderkunst beperkt. Wij zagen hem in 1486 al bezig als boekverluchter en al is het dan wel niet zeker, of hij tot de leden van het Librariërsgilde[1]) gerekend kan worden, het staat wel vast dat zijn kunst zeker twee generaties lang den miniaturisten tot voorbeeld strekte. Terwijl de boekverluchters bij zijn komst te Brugge zich nog vrijwel uitsluitend van de vormentaal van Hugo van der Goes bedienden, raakten ook zelfs de uit Gent afkomstige verluchters als Sanders Bening en diens zoon Simon Bening, die een groot aandeel heeft gehad in de versiering van het Breviarium Grimani, geleidelijk aan onder de bekoring van zijn liefelijke kunst. De invloed van de in Brugge reeds werkzame miniaturisten als de Meester van het Dresdensche Gebedenboek of de oudere in 1479 overleden Mazerolles en de in 1482 gestorven Loyset Liedet heeft David niet ondergaan. Wel kan hem door den omgang met Sanders Bening de kunst van Van der Goes beter bekend geworden zijn, maar omgekeerd moet Bening weer veel van David geleerd hebben. Ook wat de miniatuurschilderkunst betreft had Brugge hem dus weinig te leeren. Hij bleef zichzelf in dit van zijn eerste omgeving wel sterk verschillend milieu. Hij ontwikkelde er een rijkere voordracht dan hij tot nog toe toegepast had en hij leerde er met de liefde van een verzamelaar de kostbare voorwerpen apprecieeren, die de stad nog altijd in groote overdaad te bieden had. Op den duur zal hij zich in deze nieuwe omgeving ook geheel thuis gevoeld hebben.

[1]) De meening, dat David ook als boekverluchter werkte, berust op een onduidelijke zinsnede uit Guicciardini, waarin een Gerard zeer bedreven in het illumineeren wordt genoemd (met dezen Gerard kan ook Horenbout bedoeld zijn) en op het veronderstelde lidmaatschap van het Gilde der Librariërs. Dit laatste is volgens Parmentier (Revue belge d'Art et d'Archeologie 1942, p. 5–19) een verkeerde interpretatie der bronnen, daar niet bekend is, dat David gildegeld of inkomstgeld betaalde. Waarschijnlijk was hij alleen maar begunstigend lid. Dit zou blijken uit de rouwmis, die het gilde voor zijn zieleheil liet opdragen, en uit het lijkkleed dat door hem bekostigd werd.



DETAIL UIT HET DRIELUIK IN HET LOUVRE.

Hij vond er groote belangstelling voor zijn kunst en vele opdrachten. Behoudens een kort verblijf te Antwerpen in 1515, in welk jaar hij zich in het Antwerpsche gilde liet inschrijven om er een opdracht te kunnen uitvoeren, zal hij Brugge dan ook nauwelijks meer verlaten hebben.

Door zijn huwelijk met de rijke goudsmidsdochter Cornelia Cnoop

in 1497 was hij een vermogend en gezeten burger geworden. Maar ook daarvóór moet hij reeds een zekere vermogenspositie gehad hebben, daar hij anders niet in 1496 zou zijn opgenomen in de Broederschap van Onze-Lieve-Vrouwe van den Droogen Boom, een congregatie, die een kapel bezat even buiten Brugge, waar een wonderdoend Mariabeeld werd vereerd. Tot deze Broederschap behoorden bijna uitsluitend welgestelde burgers en edelen. Door zijn verkiezing tot eersten vinder van het gilde in hetzelfde jaar werd zijn sociale positie ook nog op andere wijze versterkt. In 1498 werd hij in deze functie herkozen en kort daarop, in 1501, volgde zijn aanstelling als Deken van het gilde. Dit zijn voor David de jaren, waarin wij hem naar buiten zien optreden. Trok hij zich terug uit het actieve leven na het jaar 1501? Wij bezitten hiervoor geen aanwijzing, slechts het negatieve bewijs, dat geen verdere datum uit zijn leven bekend is. Alleen valt na te gaan, dat hij Brugge behalve voor een waarschijnlijk kort verblijf te Antwerpen nauwelijks verlaten heeft, immers de jaarlijksche betalingen aan de Broederschap van den Droogen Boom volgen elkaar zonder onderbreking op. Ook zijn werk geeft geen reden aan te nemen, zooals Hoogewerff wil [1]), dat David Italië bezocht heeft. De geringe kennis die hij van de Italiaansche kunst bezat, kan hij gemakkelijk, evenals Memling, te Brugge hebben opgedaan. De vele Florentijnen, Venetianen en ook de Pisanen, die te Brugge verblijf hielden, zullen ongetwijfeld wel Italiaansche plaquettes en misschien ook wel grafiek naar de stad gebracht hebben.

De plaats, die David in het maatschappelijk leven in Brugge innam, was dus stellig niet onbelangrijk. Kreeg hij ook, zooals Memling, bestellingen uit een wijd verspreiden en uitgelezen kring van opdrachtgevers? Memling immers werkte voor verscheidene Florentijnsche kooplieden uit het geslacht der Tani en der Portinari, voor Engelsche en Vlaamsche edelen en waarschijnlijk stond hij ook in relatie met het bourgondische hof. Bij David vindt men slechts Brugsche poorters als opdrachtgevers. Sommigen, als Giovanni de Sedano en Bernardino Salviati, hebben wel buitenlandsch klinkende namen, maar hun invloedssfeer reikte waarschijnlijk niet veel verder dan het Brugsche stadsgebied. Dit is dan ook één van de oorzaken, dat de naam van David bij het nageslacht vrijwel

[1]) De veronderstelling van Hoogewerff (Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance, p. 91), die in hoofdzaak berust op twee zich in Genua bevindende altaren – die trouwens heel goed bij David te Brugge besteld kunnen zijn, daar er te Brugge een kantoor van de Genueezen was –, wordt categorisch weerlegd door de publicatie van de rekeningen van de Broederschap van O. L. V. van den Droogen Boom en van de rekeningen van het Godshuis van O. L. V. ter Potterie. Er blijkt uit deze rekeningen dat David zonder onderbreking van het jaar 1496 tot 1520 jaarlijksche bijdragen heeft geleverd, hetgeen niet gebeurd zou zijn als hij langen tijd afwezig ware geweest.

84 × 62 cm
DE BEWEENING - PHILADELPHIA, VERZ. JOHNSON

vergeten raakte. De roep van zijn kunst zal hierdoor ook niet tot de buiten Brugge levende kroniekschrijvers als Guicciardini of Molanus zijn doorgedrongen.

Hoewel de schilder na zijn vestiging te Brugge zichzelf bleef en hij

54 × 41 cm
DE H. MAAGD IN EEN KERKKOOR – CHICAGO, VERZ. EPSTEIN.

voornamelijk een Hollandsche traditie in de Vlaamsche stad schijnt voort te zetten, merkt men toch in de werken, die na zijn eerste pogingen elders te Brugge zijn ontstaan, als de Maria-triptiek in het Louvre, de Maagd met het kind te Berlijn en ook het Beweeningsaltaartje in de verz. Johnson te Philadelphia, een ruimer worden van de conceptie, alsof de voorbeelden, die hij om zich heen zag, hem tot breeder teekening en overzichtelijker ordening aanspoorden.

Zoo inspireerde hem in het Maria-triptiekje in het Louvre een compositie van Memling, een open hal of loggia waarin de Maagd op een troon breed en statig neerzit en twee engelen haar gezelschap houden (blz. 10). Bij Memling is het loggia-motief geen essentieel onderdeel van de voorstelling, hij gebruikte het als sierend motief en men kan zich achter zijn vlak geschilderde figuren evenzoo een afsluitend tapijt voorstellen. Bij David kregen alle figuren veel meer plastischen vorm. De architectuur, die hen omgeeft, bleef niet alleen afsluiting, maar zij versterkt door haar illusionistische werking de plastiek van de figuren en tegelijk vormt zij de afscheiding tusschen het breede landschap op den achtergrond en de sterk kleurige gestalten in den voorgrond. Elk onderdeel van dit altaartje is logisch doordacht en in duidelijk verband opgenomen met de geheele voorstelling, zoodat geen detail meer op zichzelf blijft staan. Ook het landschap is in dezen geest uitgevoerd. In tegenstelling met de landschappen op de oudere vlaamsche schilderijen loopt het door op de vleugels. Men ziet door de pilaren van de loggia een helder lichtgroen voorjaarsgezicht, dat zich in de verte in een blauw verschiet oplost. Een dergelijke eenheid van conceptie was de Brugsche kunst totdien volkomen vreemd. Het bleef bij David geen uitzondering. Elk stuk, dat in deze jaren ontstaan is, getuigt van het-

45 × 65 cm
DRIELUIK MET DE GEBOORTE IN HET MIDDEN EN JOHANNES DE DOOPER EN SINT FRANCISCUS OP DE LUIKEN – NEW YORK, VERZ. FRIEDSAM.

zelfde streven. Het geldt voor de Madonna te Berlijn (blz. 12), gehuld in haar stralend rooden mantel – een zelfde rood als van Maria's kleed in het Louvre –, die grootscher geconcipieerd is dan zijn oudere Maria-voorstellingen [1]), omdat hij de soepele, doorloopende teekening van Van der Goes hier op eigen wijze adapteerde en er een landschap van eigen vinding aan toevoegde, even groot gezien als het landschap in het Louvre. Het geldt ook voor de Beweening uit de verz. Johnson te Philadelphia (blz. 15). Zelfs in werken waar hij door een opdracht nog sterker gebonden was dan bij de Madonna in een kerkkoor omgeven door twee musiceerende engelen – een schilderij in de verz. Epstein te Chicago (blz. 16), dat een thema van den Meester van Flémalle vrij getrouw herhaalt – bespeurt men den invloed van het nieuwe vormgevoel bij David.

De indruk van een nieuwe stijlphase, die in David's werk thans was aangebroken, wordt nog versterkt door de verandering die ook zijn palet onderging. De voorkeur voor bepaalde kleuren verschoof. Ook bracht hij in dezen tijd dikwijls één domineerende kleur aan, meestal is dit een stralend kersrood. De kracht der andere kleuren werd meer

[1]) Hieronder moet men de Maria met het kind uit de Nat. Gallery te Londen rekenen, die direct aan Van der Goes ontleend is, en de zoogende Maria te Philadelphia, een copie naar den Meester van Flémalle.

118 × 69 cm

ANNA TE DRIEËN EN HET VOORGESLACHT VAN CHRISTUS – LYON, MUSEUM.

dan eens gebroken, b.v. het violet door blauwgroen of geel door rood, om de hoofdtint des te sprekender te laten uitkomen.

Met deze ontwikkeling van het kleurgevoel naar grootere eenheid, houdt de ontwikkeling van het landschap gelijken tred. Boompartijen, rotsen en zich daarop verheffende burchten beginnen een geheel te vor-

84 × 68 cm
DE AANBIDDING DER KONINGEN – BRUSSEL, KON. MUSEUM.

men, waarin de verschillende plans een zeker rhythme brengen. Op den voorgrond gaf hij het landschap een donkere tint, naar den achtergrond toe gaat de kleur over in blauwgrijze nuances, waarin de details vervagen. Reeds in zijn jeugdwerken was er eenheid in het landschap, het bleek duidelijk in de Geboorte te Budapest. Wij zagen het als een erfenis van Ouwater. In Brugge echter ontdekte hij in deze aanvankelijk on-

182 · 159 cm
HET OORDEEL VAN CAMBYSES – BRUGGE, STED. MUSEUM.

bewust overgenomen landschapsuitbeelding veel grootere mogelijkheden. Terwijl hij al vroeg doordrongen was van de grootschheid van het natuurbeeld, bleek het hem thans, dat hij deze weidschheid nog sterker kon doen spreken door alle onderdeelen aan een grooter verband ondergeschikt te maken.

Deze ordening ging zijn werk hoe langer hoe sterker beheerschen. Zeer bescheiden kondigde zij zich aan in de Geboorte uit de verz. Friedsam te New York (blz. 17), waaraan men eenige jaren geleden weer de verloren gewaande vleugels heeft kunnen toevoegen. Er is

182 × 159 cm
HET VILLEN VAN DEN MEINEEDIGEN RECHTER – BRUGGE, STED. MUSEUM.

ook hier nog veel wat aan Geertgen herinnert in de figuren zoowel als in de kleur, maar de opstelling van de groep heeft David geheel gewijzigd. De storende tekortkomingen uit de beide vroegere Geboortes zijn hier opgeheven. In den boschrand, dien Johannes tot achtergrond heeft, vindt men ook voor het eerst die uitvoerige teekening van het loof en tegelijkertijd die gesloten eenheid van behandeling, die in de Berlijnsche Madonna en in het triptiekje in het Louvre werden voortgezet. Men heeft hier dus een van die werken uit een overgangstijd, waarin de schilder reeds nieuwe middelen toepast, terwijl hij toch ook de oude ver-

DETAIL UIT HET OORDEEL VAN CAMBYSES.

trouwde vormen nog niet kan loslaten. Ook uit de tegenstelling, die de vleugels met het middenpaneel vormen, een tegenstelling, die de reden ervan geweest is, dat men den samenhang van middenluik en vleugels vroeger niet herkende, blijkt de tweeslachtigheid van het altaartje. Het onsamenhangende van landschap en figuren in de Kruisberg uit de verz. Barnes draagt dezelfde kenmerken van deze overgangsperiode.

Bij de beschrijving van het werk van een schilder tracht men vanzelf-

102 × 93 cm
BERNARDINO DE SALVIATI MET SINT BERNARD VAN SIENA, SINT MAARTEN EN SINT DONATIAAN – LONDEN, NAT. GALLERY

sprekend zooveel mogelijk de ontwikkeling in het oog te houden. Men komt er hierdoor echter gemakkelijker toe om de werken, die in deze ontwikkeling geen vooruitgang beteekenen, te verwaarloozen. Onwillekeurig wordt aldus de maatstaf, dien men den schilder aanlegt, te hoog. Men pleegt b.v. geen rekening te houden met het feit, dat een kunstenaar in oude gewoonten kan terugvallen, dat zich tijdelijk moeheidsverschijnselen in zijn oeuvre vertoonen of dat hij, aan den smaak van een bepaalden opdrachtgever toegevend, zich met een goedkoop succes tevredenstelde.

Bij David is er een duidelijke ontplooiing van zijn krachten. Om ech-

HET MYSTIEKE HUWELIJK VAN CATHARINA – LONDEN NAT. GALLERY.

104 × 144 cm

132 × 98 cm
MIDDENLUIK VAN HET ALTAAR VAN JAN DE TROMPES MET DEN DOOP IN DEN JORDAAN – BRUGGE, STED. MUSEUM.

ter het beeld van deze ontwikkeling niet te vertroebelen, moest wel een enkel schilderij, dat den vooruitgang niet illustreert, onbesproken blijven. Hiertoe behoort ook een jeugdwerk, de Stamboom van Jesse, of juister gezegd de Anna te Drieën met den stamboom van het voorgeslacht Christi (want de bij deze voorstelling behoorende Jesse ontbreekt hier juist) in het Museum te Lyon. Menig onbevangen beschouwer zal zich, staande voor dit aantrekkelijke schilderijtje (blz. 18) – aantrekkelijk door

98 × 43 cm

zijn bonte kleurenwemeling, die als een kostbare verzameling juweelen tegen het fonkelend goud van den achtergrond afsteekt – afgevraagd hebben of men hier wel een schilderij van David voor zich heeft. Wel is waar herkent men typen, die naast David's heiligen vertrouwd aandoen, en ook de kleuren, het violet, rood en groen der mantels en de helder blauw-grijze ranken zijn uit David's palet gevloeid, maar de onzorgvuldige afwerking, in de engeltjes op den troon tot in het schetsmatige toe, kennen wij niet van den nauwgezetten Hollander. Belangrijker obstakel voor de toekenning van dit schilderij aan David is de duidelijk als zelfportret geschilderde beeltenis van den jongen man met de zaag (de heilige Simon?), die niets van de ons bekende trekken van David vertoont. David's portret kennen wij uit het schilderij te Rouaan. De eenige daar voorkomende manlijke beeltenis is namelijk in de Portret-codex te Arras nageteekend met vermelding van David's naam. Een zeer

VOORKANT VAN HET LINKERZIJLUIK VAN HET ALTAAR MET DEN DOOP IN DEN JORDAAN. BRUGGE, STED. MUSEUM.

jeugdig portret op de Calvarieberg in de verz. Thyssen geeft denzelfden hoekigen kop met de wat vooruitstekende onderlip weer. Om het zelfportret te verklaren, opperde Bodenhausen de veronderstelling dat het van een leerling zou zijn, die een belangrijk aandeel in dit werk gehad zou hebben. Van David zou dan de conceptie zijn, tenminste in zooverre deze afwijkt van de hier gevolgde gravure van den Brugschen graveur Meester W met den sleutel, de uitwerking zou echter in hoofdzaak van den leerling zijn. De hypothese klinkt aannemelijk. Zoolang men echter geen duidelijk inzicht heeft in alle specifieke eigenschappen van David's teekenstijl, zal het moeilijk zijn uit te maken waar leerlingen het werk van den meester hebben overgenomen of aangevuld. Voorloopig lijkt het raadzaam de grenzen voor David's werk zoo ruim mogelijk te nemen en dus zoo min mogelijk leerlingen-hulp te veronderstellen – waarvan trouwens uit de gildelijsten weinig blijkt. Aldus houdt men het meest rekening met de oorspronkelijkheid van den kunstenaar.

De veronderstelling, dat David met de opdracht van de Brugsche magistraat, een Laatste Oordeel te schilderen voor de Schepenkamer,

VOORKANT VAN HET RECHTERZIJLUIK VAN HET ALTAAR MET DEN DOOP IN DEN JORDAAN. DE TWEEDE VROUW VAN DEN STICHTER EN HAAR DOCHTER. BRUGGE, STED. MUSEUM.

98 × 43 cm

DE BRUILOFT TE CANA – PARIJS, LOUVRE.

96 × 128 cm

zwaar geworsteld moet hebben voor hij haar tot een resultaat bracht, wordt bevestigd door het moeizame in elkaar passen der figuren, waarvan ook de andere groote composities getuigen. David was, het werd hiervoor reeds gezegd, een schilder wiens verbeelding geen hooge vlucht nam. Hij bleef meestal aan de modelstudie hangen en hij liet zich ook bij het weergeven van de lichaamsstanden door het kleine aantal modelposes, dat hij goed bestudeerd had, leiden. Dit is wel de reden dat het Oordeel van Cambyses, de eerste groote opdracht die wij thans nog van hem over hebben, een weinig samenhangenden indruk maakt. Daarentegen is de Aanbidding der Koningen te Brussel (blz. 19), die om een nader te bespreken reden ongeveer 1495 ontstaan moet zijn, dus kort voor het Oordeel van Cambyses en eenige jaren na de hierboven genoemde groep, wel geslaagd. De schilder kon hier de figuren in een klein bestek samendringen en hij behoefde ze slechts aan een betrekkelijk eenvoudige handeling te laten deelnemen. Er werd een zekere harmonie bereikt door de drie hoofdfiguren in een driehoekscompositie samen te vatten en de op den achtergrond blijvende toeschouwers minder in het licht te stellen. Hij heeft zichzelf hier onder het gevolg van de Koningen opgenomen [1]). Door dit zelfportret, waarop hij ongeveer vijftien jaar jonger lijkt dan in het stuk van 1509, komen wij op de dateering 1495.

Met dit ineenpassen van figuren in een gemakkelijk in te deelen ruimte kon hij er echter in het Oordeel van Cambyses niet komen. Men moet bij dit stuk ook bedenken, dat David hier zelf de heele voorstelling moest ensceneeren, een opgave die in dezen omvang slechts weinig schilders in de vijftiende eeuw te vervullen kregen. De episode uit Herodotus [2]), die de vermoedelijk humanistisch geschoolde Brugsche magistraat gekozen had, verdeelde de schilder over twee paneelen. Op het eene stelde hij de aanklacht van Cambyses voor (blz. 20). Een nogal laconiek uitziende koning staat er temidden van zijn hofhouding en somt de wandaden van zijn onderdaan op, die voor hem op den rechterstoel met angstig vertrokken en schuldbewust gezicht het oordeel afwacht. De omstanders geven slechts weinig blijk van belangstelling, zij houden de hoofden naar elkaar toe zonder de aandacht op den ander te richten. Op het andere paneel, waar het slachtoffer gevild wordt, is de onverschilligheid van de omstanders voor het gruwzame feit geheel onwezenlijk (blz. 21). Slechts het angstige gezicht van het jonge helpertje geeft een klein menschelijk accent aan dit onbeholpen tafereel. Beter te ge-

[1]) Hierop werd door J. Destrée voor het eerst gewezen. Vgl. Onze Kunst 1913, p. 13.
[2]) De voorstelling kan ook aan Flavius Josephus ontleend zijn, die het verhaal van Herodotus heeft overgenomen.

53 × 22 cm

nieten dan de centrale voorstelling zijn de kleine episoden, die zich op den achtergrond afspelen: het ontvangen van het schandegeld door Sisamnes aan de deur van zijn statige Brugsche woning en het kijkje in het park en de stille straat in de Martelscène. Hier voelde de schilder bij het ontwerpen van een stemmig beeld zich weer meer op zijn gemak.

Om vrij uit van David's gaven te genieten kan men zich echter beter verdiepen in het statige stuk in de National Gallery, waarop David den domheer Bernardino de Salviati met drie heiligen voorstelde. Het is een van de vleugels [1]) die door de opdrachtgevers in 1501 besteld werden om de schrijn op het altaar voor Johannes den Dooper en Maria Magdalena in de kerk van Sint Donaas te sluiten. Zulk een plechtig portretstuk (blz. 23) was er sinds lang niet meer in Vlaanderen gemaakt. Het schilderij kan wedijveren met de portretten van Hugo van der Goes, zelfs de indringende beeltenissen van Jan van Eyck kan

[1]) Op den anderen, verloren geganen, vleugel was de moeder van den domheer met Johannes den Dooper, de heilige Christina en de heilige Magdalena voorgesteld.

VOORKANT VAN HET LINKERZIJLUIK VAN HET MICHAËLSALTAAR – DE STICHTER ALS SINT SEBASTIAAN. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

men naast dezen Salviati stellen als bewijs dat de groote portretkunst zich door David bleef handhaven. De trekken van den domheer zijn scherp geobserveerd. Zijn schutspatroon, de heilige Bernard van Siena, heeft het type dat door de Italiaansche grafiek verspreid was, een mooie ascetische kop, die David ondanks de navolging toch levend wist te houden. Alleen de heilige Maarten, die links de groep afsluit, is wat onpersoonlijk uitgevallen. Maar onwillekeurig blijft het oog meer hangen aan zijn prachtig geschilderde roode koorkap dan aan de nietszeggende trekken. David heeft de groep in een wijd en boschrijk landschap opgesteld, dat ongetwijfeld nog grootscher zou werken, als de andere vleugel er nog tegenover zou staan. De boogvormige afsluiting, die de boompartij vormt, zou dan weer zijn opgevat en voortgezet tot ze een groot cirkelsegment vormde, dat de beide groepen zou omvatten. De belofte, die het Maria-triptiekje in het Louvre en de Heilige Maagd te Berlijn reeds inhielden, is hier ingelost. Schooner samengaan van figuur en landschap vindt men in

VOORKANT VAN HET RECHTERZIJLUIK VAN HET MICHAËLSALTAAR – VROUW VAN DEN STICHTER ALS HEILIGE MET HAAR KIND – WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

53 × 22 cm

121 × 164 cm
DE AANBIDDING DER KONINGEN – MÜNCHEN, PINAKOTHEK.

dezen tijd bij geen enkelen schilder in het Noorden. David heeft zich later met even groote liefde op de uitbeelding van het landschap toegelegd, hij bereikte echter zelden meer de harmonie van het Londensche stuk.

Er zijn in dezen tijd kort na elkaar door David's atelier verschillende stukken geleverd. In het jaar dat de Salviati hem een opdracht gaf, kreeg hij van Richard van de Capelle, den cantor van dezelfde Sint Donaas waar de Salviati een functie bekleedde, een bestelling. Tusschen 1502 en 1507 volgde een opdracht van Jan de Trompes, den stadsthesaurier, voor een altaar met den Doop. Kort na 1503 was er ook nog een andere bestelling van Jan de Sedano gevolgd, ditmaal was het een Maaltijd te Cana voor de Heilige Bloedkapel.

Uit deze vier nogal uiteenloopende schilderijen blijkt, dat David nogal veel variatie aan kon. Den eenen keer is hij landschapschilder, den anderen keer wordt zijn geheele compositie gevuld door enkele monumentale gestalten. Dan weer is hij bont van kleur, pogend een levendig tafreel door middel van de kleur te ontwerpen, terwijl hij nog kort daarvoor het anecdotische ook in de kleur trachtte te vermijden.

Zeer ongelijk bleven de aesthetische kwaliteiten van zijn werk. In

140 × 114 cm
DE AFNEMING VAN HET KRUIS – NEW YORK, VERZ. FRICK.

het Mystieke Huwelijk van Catharina te Londen (blz. 24), dat in opdracht van Richard de Visch van Capelle geschilderd werd, bereikte hij een volle bloeiende kleurenharmonie – in breede rustige vlakken neergezet – die geheel in overeenstemming is met de mystieke handeling, waarvan slechts Maria en de twee andere „Santinnen", Barbara en Magdalena, en de stichter getuige zijn. Het schilderij is een van David's gelukkigste scheppingen. Hij heeft een sfeer weten op te roepen,

50 × 34 cm
DE RUST OP DE VLUCHT NAAR EGYPTE – LONDEN, VERZ. STOOP.

die, zonder de realiteit los te laten (men voelt zich verplaatst in een stil Brugsch hofje) een bovenaardsche stemming opwekt. Daarbij ligt er een helderheid over de voorstelling, die aan Bellini's Madonna's herinnert. Het is de helderheid van een rimpelloos watervlak, dat in

120 × 213 cm
MARIA MET VROUWELIJKE HEILIGEN – DE SCHILDER EN ZIJN VROUW ALS STICHTERS – ROUAAN, MUSEUM.

zijn weerspiegeling de vormen zuiver weergeeft, maar tegelijk de geheimzinnige wereld, die onder dien spiegel leeft, opdoemen laat. Onwillekeurig probeert men de overdenkingen van den ouden kanunnik te volgen, die hem de voorkeur voor dit tafereel ingaven. Symboliseerden de drie heilige vrouwen voor hem de drie cardinale deugden [1], die Christus aan de wereld onderwezen had, of vormden zij voor hem slechts een heilige wacht rondom de Maagd, deze edelsteen temidden der edelsteenen, zooals de stad op den achtergrond weer een heiligen muur vormt rondom het heiligdom waar Maria vereerd werd?

Zoo schoon en zinrijk dit schilderij ons toeschijnt, zoo nuchter en zakelijk beschrijvend toont David zich dan weer in de hoofdpersonen van den Doop in den Jordaan (blz. 25). Christus en Johannes zijn hier zonder eenige verhevenheid uitgebeeld. Blijkbaar heeft hij in het uitvoerige landschap een compensatie gezocht voor de dorheid van de drie figuren op den voorgrond. Hij besteedde daarom meer aandacht aan de omgeving waar de heilige handeling heeft plaats gehad. Met welbehagen beschreef hij het kabbelend water van den Jordaan met zijn bebloemde oevers en boschrijke omgeving. Hij vermeide zich in de verscheidenheid van het geboomte en in het geheimzinnig halfduister onder de stammen. Hij liet den blik verder doordringen langs een pre-

[1]) Men beschouwde de drie z.g. Santinnen ook wel als de verpersoonlijking van Hoop, Geloof en Liefde.

DETAIL UIT HET ALTAAR TE GENUA MET MARIA OP EEN TROON – GENUA, PALAZZO BIANCO.

diking van Johannes naar een stad in een vallei en dan weer heuvelop naar een verren burcht. Het is alles als vanzelfsprekend neergezet en toch rijpelijk overwogen en zorgvuldig geordend. Het eenige wat hem hier niet lukte is het invoegen van de figuren op den voorgrond in het landschapsbeeld. Bij de stichters op de zijluiken, die meer als repoussoir dienst konden doen, is dit al weer beter opgelost. Sluit men de vleugels, dan is men uit het landschap weer ineens verplaatst in de stemmigheid van een Brugsch interieur met een uitzicht op een stillen hof, omgeven door hooge gebouwen (blz. 26 en 27). De tweede vrouw van den stichter knielt hier voor de Maagd.

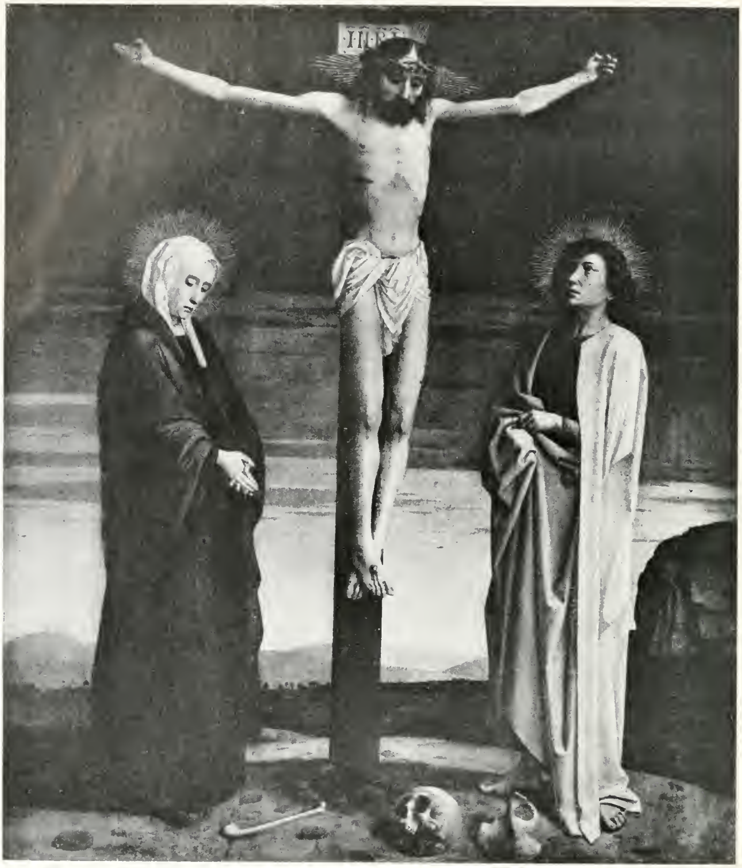
In den Maaltijd te Cana (blz. 28) heeft David dan gepoogd een bruiloftsstemming te schilderen. Het stuk moest in de donkere kapel waarschijnlijk door haar bontheid en kleurigheid de aandacht trekken. Zoo bont zelfs viel het uit, dat men zich over de plotselinge schrilheid van de kleur bij den anders nogal stemmigen schilder verwondert. Er zijn ook hier weer vrijwel geïsoleerde figuren, meest vrouwen, naast elkaar neergezet. Zij bekommeren zich nauwelijks om het wonder, dat Christus bewerkstelligt. Alleen de schenker op den voorgrond, zijn kleine helper en de vrouw, die geheel rechts de handen in verbazing uitstrekt, schijnen er iets van te bemerken. Zij richten zich naar een imaginairen toeschouwer die niet binnengetreden is. Bodenhausen heeft terecht opgemerkt, dat het ontbreken van een figuur hier wel wonderlijk is, vooral omdat ook de compositie een tegenwicht vraagt voor de rechts opeengedrongen maaltijdgenooten. Volgen wij zijn uiteenzettingen dan zou deze compositaire onhandigheid een onbeholpenheid zijn van een leerling, die hier een schilderij van David copieerde. De meester zou er zelf later de stichters-

portretten aan toegevoegd hebben. Hoe het zij, men aarzelt in dit toch in menig opzicht David's geest verradende stuk de laatste hand van den schilder te erkennen. Misschien wijst ook het feit, dat de z.g. David-teekeningen te Frankfort, Parijs (Louvre en verz. E. de Rothschild) en Weenen (part. verz. en verz. Liechtenstein) [1]), die niet van David maar van een in Engeland verblijfhoudenden leerling bleken te zijn [2]), nauw verband houden met sommige figuren uit dit schilderij, op het aandeel dat een leerling hier gehad heeft.

Wij zagen reeds, dat David in dezen tijd door opdrachten overstelpt werd. Het zou dus niet te verwonderen zijn als hij veel aan een bekwamen leerling moest overlaten. Immers niet alleen de thans nog te dateeren werken verlieten in dezen tijd het atelier, maar men moet hier nog verscheidene aan toevoegen, wier stijl duidelijk het ontstaan in deze jaren aantoont. Er behooren de beide vleugels met heiligen uit de verz. Castiglioni toe, de Zegenende Christus uit Dublin (een bewaard gebleven fragment van een grooter werk), het Michaelsaltaar te Weenen, de Rust op de Vlucht in de verz. Stoop, waarvan verschillende replieken bestaan en tenslotte de Afneming van het kruis in de verz. Frick te New York, een monumentale voorstelling, waarin zich opnieuw een verandering in zijn werk openbaart. De stof blijkt ook hier zeer verschillend behandeld, een neiging tot monumentaliteit wisselt af met een streven naar intimiteit. Al deze werken verdienen een afzonderlijke bespreking. Op deze wijze slechts is het mogelijk om het verschillend sentiment, dat b.v. uit de Rust op de Vlucht en uit de Kruisafneming (blz. 33) spreekt tot zijn recht te laten komen. In het eerste geval zou de nadruk vallen op een diep doorleefde innigheid en in het tweede op een gevoel van verlatenheid. Ook zou gewezen moeten worden op de manier waarop hij aan het aan de werkelijkheid ontleende detail een zinvollen vorm heeft gegeven. De omvang van dit boekje laat deze uitweidingen niet toe, slechts op één voorbeeld willen wij iets nader ingaan. Het zijn de stichtersfiguren op het Weensche altaartje (blz. 30), die de schilder de attributen van hun beschermheiligen in de hand gegeven heeft. Hij kon hierdoor de schuts-

[1]) C.f. Winkler, Pantheon, 1929, p. 271–275.

[2]) Bij het groepeeren van het werk van een in Engeland werkenden leerling van David bleek het Friedländer (Gentsche Bijdragen voor Kunstgesch. 1937, p. 14), dat een van de teekeningen uit het z.g. schetsboek van David, dat indertijd door Winkler in navolging van Conway aan David was toegeschreven, een voorstudie van een engelsch portret van den David-leerling was. Hij trok hieruit de vanzelfsprekende conclusie, dat ook de andere teekeningen van de hand van den in Engeland werkenden schilder moeten zijn. Verschillende van deze teekeningen vertoonen echter typen, die bij David voorkomen. Men kan hieruit de veronderstelling maken dat deze leerling, die Friedländer onder de miniaturisten zocht, lang in David's atelier werkzaam moet zijn geweest, zoodat hij met zijn stijl zeer vertrouwd raakte.



102 × 89 cm

CHRISTUS AAN HET KRUIS – GENUA, PALAZZO BIANCO.

patronen zelf weglaten en zich bij de realiteit bepalen. Toch schilderde hij niet alleen maar een portretpaar. Hij omgaf de beide figuren met een waas van idealiteit, zoodat men blijft aarzelen of men in den man en de vrouw nu heiligen moet zien of niet. Desondanks behooren beiden door hun ongedwongen opstelling en ook door het in vragende houding opziende kind, dat zijn moeder aan haar bespiegeling schijnt te willen onttrekken, geheel tot de werkelijkheid.

Al vond David niet altijd de oplossing om de aan de realiteit ontleende trekjes ook in zijn grootere composities in te voeren, toch be-

reikte hij ook hier geleidelijk aan een meer doorleefde uitbeelding. Aanvankelijk zocht hij, zooals wij zagen, voor een gecompliceerde voorstelling steun bij verschillende groote voorgangers, wel het meest bij Hugo van der Goes. Misschien werd hij door de kunst van den grooten Gentenaar aangetrokken, omdat hij een vertolking van een hevig gedramatiseerde werkelijkheid gaf, die den realist in David moest treffen. Hij ging zelfs zoover, dat hij in de Aanbidding te München zijn voorbeeld letterlijk copieerde (blz. 32). Maar uit de voorkeur voor stemmingskunst, die in zijn jeugdwerk al boven kwam, valt te begrijpen dat hij op den duur niet in het voetspoor van Van der Goes kon voortgaan. Ook de andere vroege meesters, van wien hij vooral voor Rogier van der Weyden groote vereering gekoesterd schijnt te hebben, liet hij langzamerhand los. Zoo kon nog het voorbeeld van Van der Goes en van Bouts hem in zijn Afneming van het Kruis tot steun zijn in de onderdeelen, waar hij nog niet op eigen krachten vertrouwde, b.v. in het lichaam van den dooden Christus, den man die hem van het kruis neerlaat en de weenende vrouw rechts (blz. 33). Hij vond echter een eigen oplossing voor de groep van de door smart verstarde en in zichzelf gekeerde figuren rondom het kruis. Ook het in de diepte wegzinkende landschap is een vondst van David, die hij later nog eens en dan nog eenvoudiger zal toepassen.

Een schilder van zwakken aanleg zou zijn heele leven lang bij het volgen van voorbeelden gebleven zijn. David wist zich in sommige gevallen nog meer van het verleden los te maken dan Massijs. In den tijd, dat deze in zijn kleine devotie-schilderijtjes oudere voorbeelden trachtte te vergeestelijken, schiep David reeds vrijer opgevatte genreschilderijen, waarin hij de stof geheel nieuwe bezieling schonk. Men denke aan de reeds genoemde Rust op de Vlucht (blz. 34). Hoe weinig conventioneel is dit tafreeltje niet vergeleken bij het toch ook stemmingsvolle van Massijs. Het wekt gevoelens aan eindelijk gevonden veiligheid na lange omzwervingen door het woud, aan innige overgave in de hervonden rust.

LATERE JAREN EN OUDERDOM. DE NAVOLGERS.

Nog een tijd lang bleef David op de hoogte, die hij in het Mystieke Huwelijk van Catharina bereikte. Het zijn zijn rijpste en oorspronkelijkste jaren. Tenslotte trad een verstarring in zijn werk aan den dag, waarmee de ouderdom zich aankondigde. Zijn typen verloren aan karakter, het werden ledepoppen en ook de schildering van het landschap

76 × 62 cm
LINKERLUIK VAN EEN ALTAAR – DE ENGEL DER VERKONDIGING.
NEW YORK, VERZ. HARKNESS.

kreeg stereotype trekken. Het sterkst verraadt deze teruggang zich in de kleur, die glazig en emailhard werd.

Toen hij in 1509 voor het klooster Sion van de Karmelitesser Nonnen zijn Maagd temidden der Maagden (blz. 35), een donatie van den schilder zelf, concipieerde en waarschijnlijk ook geheel met eigen hand uitvoerde, bleek nog niets van den achteruitgang. Hij scheen integendeel

76 × 62 cm
RECHTERLUIK VAN EEN ALTAAR – MARIA – NEW YORK, VERZ. HARKNESS.

eerst toen zijn oude liefde voor het volle modelé, voor den bijna tastbaren vorm, die door sterke schaduwwerking verkregen is, te hebben kunnen verwezenlijken. Hij zag daarom ook af van de schildering van een achtergrond, die de plastische werking van de figuur te niet zou doen, zooals in den Doop in den Jordaan gebleken was. Hij liet alleen een nauwkeurig perspectivisch geconstrueerd vloervlak over om de dieptewerking sterker te suggereeren. Ook in de volkomen rust, waarin de

62 × 61 cm
DE BEWEENING VAN CHRISTUS – LONDEN, NAT. GALLERY.

figuren zijn uitgebeeld, zonder eenige calligrafische speelschheid in de gewaadranden, maar met een schikking van den plooienval, die slechts volume en zwaarte accentueert, leeft de behoefte aan een zoo duidelijk mogelijke verwerkelijking van de figuren. De kleur heeft de volheid van het Catharina-altaar behouden. Het blauw van de centrale figuur domineert, maar het wordt door de gedragen groene en karmijnroode tinten, de hoofdschakeeringen in de gewaden der heiligen, voldoende in evenwicht gehouden. De twee in witte alben gekleede engelen, die de lijst als 't ware schragen en het karakter van een bas-relief nog helpen versterken, vormen een zinvollen overgang tusschen het blauwe kleed van de Madonna en de rijke tintenharmonie rondom haar. De sterke plastiek, de individueel geconcipieerde gezichten geven een illusie van werkelijkheid, die door het mijmerend neerzitten der heilige vrouwen en door het ontbreken van elken reëelen achtergrond niet spoedig gewekt zou worden. Men blijft ook hier evenals in het Weensche altaartje in onzekerheid of men werkelijke dan wel geïdealiseerde gestalten voor zich heeft. Hoewel David in dit altaar geheel zijn eigen voorkeur kon volgen, is het tenslotte toch niet zoo geslaagd als het Catharina-altaar. De oorzaak ligt waarschijnlijk in de te zware opgave, die hij zich door het weglaten van elke ordenende architectuur stelde. Er bleef daardoor een tegenstrijdigheid tusschen de vlakke groepeering der gestalten, die werkt als een oude tapisserie, en de krachtige plastiek der lichamen.

Beschouwt men het Rouaaneesche altaar, dat met onbeschilderde zijluiken werd afgeleverd, als een stuk, waarin de schilder tot de grens van zijn kunnen ging, dan keerde hij in de drie paneelen van een altaar te Genua (blz. 36), waarop de Maagd met het kind, de heilige Antonius en een heilige abt zijn voorgesteld, weer terug naar een ouderen meer vertrouwden vorm. Maria, die dezelfde onbewogen verticale houding heeft als in het altaar te Rouaan en in hetzelfde monumentale, gelijk-

58 × 51 cm
DE AANBIDDING DER KONINGEN. – LONDEN, NAT. GALLERY.

matig geplooide kleed is gehuld, is hier in een nauwe nis gesloten, die vooral door haar lichtenden gouden achtergrond het plastische van haar verschijning verhoogt. De beide heiligen staan tegen een rijk gebloemd tapijt, dat reeds uit den Maaltijd te Cana bekend is en ook hier de behoefte om een contrasteerenden achtergrond te scheppen, verraadt. Behalve door de isoleering van de figuren heeft David het zich door deze contrastwerking van achtergrond en sterk plastische figuren thans makkelijker gemaakt. Zijn aandacht kon daardoor geheel bij den strakken opbouw van de figuren blijven, die nu monumentaal oprijzen. Deze beperking beteekende een winst tegenover de te groote overlading in het stuk te Rouaan, waar de figuren zich meer in de breedte dan in de hoogte konden ontwikkelen.

Die beperking zou David zich nog eenmaal opleggen. Het museum

te Genua bewaart nog een ander monumentaal stuk van zijn hand, waarin hij zich eveneens tot een zeer groote versobering dwong. Het stuk stelt den Calvarieberg voor, het thema waarmee wij hem zagen debuteeren. Maar uit dit schilderij (blz 38) blijkt, dat hij zijn inzicht in de dramatiek van dit oogenblik sinds het jeugdwerk zeer verdiept heeft. Waarschijnlijk heeft hij ook Italiaansche schilderijen met dit thema gezien, waardoor zijn kijk op het gebeuren anders werd dan men in de Nederlanden gewoon was. De Christus doet aan de kunst der Bellini's denken. Ook de soberheid der compositie, de drie hoog oprijzende figuren voor een betrekkelijk weinig sprekend landschap met een laag liggenden horizon, herinnert sterk aan de Venetiaansche kunst. Toch blijft in elk onderdeel de geest van David overheerschen. Het schilderij valt daarom ook niet buiten de ontwikkeling, die zijn kunst gevolgd had. In de Afneming van het kruis trof immers al de summiere weergave van het landschap. Dan is de sterke verticaal, waarmee de gewaadzoom van Johannes' kleed naar beneden hangt en die aan deze gestalte zoo'n extatische verhevenheid geeft, voor David geen nieuwe vondst. Tenslotte kan men zelfs in de bewogen, maar vlak geschilderde avondlucht, die aan den bovenrand van het schilderij donker en dreigend is en naar het midden toe oplicht in zalmkleurige strepen en geheel beneden overgaat in de lichtgroene tint der bergen, een herhaling zien van de kleurige tapisserieën achter den heiligen Antonius en den abt. In het werk van David neemt deze Calvarieberg een plaats in tusschen de stemmige Verkondiging uit de Verz. Harkness (blz. 40 en 41), waar de sterke vereenvoudiging in de kleur reeds optreedt – het stuk is hoofdzakelijk opgebouwd uit schakeeringen in het blauw – en de zeer late Transfiguratie in de Onze Lieve Vrouwe te Brugge, waar de ruimte tusschen de figuren een leegte is geworden en de houdingen star en levenloos zijn.

Het is wel zeker, dat de Graflegging in de Nat. Gallery te Londen (blz. 42) een zeer laat werk van David is. Zooals Friedländer terecht opmerkte is het eentonig in de schildering der gezichten, peuterig van detail en mat van kleur, in één woord de contrasten, zoo rijk in zijn vroeger werk, ontbreken hier. Men voelt reeds de matheid van den ouderdom. De ontroering bleef uit, toen de schilder dit tafereel, dat nog knap van teekening is, uitvoerde.

De gebreken, die de Londensche Graflegging vertoont, blijken helaas reeds eerder, al zijn de verstarring en het gemis aan contrasten dan niet zoo opvallend. De Aanbidding der Koningen in de Nat. Gallery (blz. 43) is er niettemin niet vrij van. De trekken der Koningen worden hier al stereotyp, de kleuren zijn met smaak gekozen, maar ze bezitten weinig

141 · 100 cm
CHRISTUS AAN HET KRUIS – BERLIJN, KAISER FRIEDRICH MUSEUM.

stofuitdrukking meer. Zelfs het landschap verloor de voor David zoo kenmerkende frischheid. Ook de Calvarieberg te Berlijn (blz. 45), een overladen en weinig ontroerend stuk, zorgvuldig nog van schildering en vol verrukkelijke details, geeft blijk van een wegebben der oorspronkelijkheid, die David omstreeks 1509 nog zoo sterk bleek te bezitten. De ouder geworden schilder putte geen nieuwe inspiratie uit het landschap. Dit is wel duidelijk in de Berlijnsche Calvarieberg en ook in het stereotype landschap van het Drie Koningenaltaar, dat een reeds in zijn vroegste schilderijen opgezet thema herhaalt. Er bleef hem slechts de liefdevolle verzorging van het detail over.

Maar al deze schilderijen blijven aangenaam voor het oog. Dikwijls ook boeien zij door hun voorname stemmigheid of door de echte overgave waarmee de smart werd uitgebeeld. Wel ontberen zij soms voldoende frischheid, alsof de schilder niet meer van de vertrouwde weergave afstand dorst doen. Ook mist men noode de grootschheid, die hem in het midden van zijn leven tot zoo verheven hoogten deed stijgen. Maar de levenloosheid en de leegte van de Hemelvaart te Brugge komt men hier toch nog niet tegen.

Deze Hemelvaart mist elke bezieling. De figuur van Christus, hieratisch en star, domineert. Hij stijgt ten hemel boven een kalen heuvel temidden van een armelijk landschap met eenige dunne boompjes. Men heeft moeite er den geest van David in terug te vinden. Het oordeel van Bodenhausen, die in dit stuk een belangrijk aandeel van een leerling veronderstelde, is begrijpelijk. Het lijkt ons echter dat een leerling, vooral indien er zooveel aan hem werd overgelaten en hij misschien nog het stuk te voltooien kreeg na den dood van den schilder, eerder een overdaad van details zou hebben aangebracht dan in deze leegte zou hebben berust. De versobering, die hier tot een dorre leegte overging, is iets wat alleen in het werk van David voorkomt, bij zijn navolgers vindt men daarentegen meestal een sterke overlading van het schilderij. Bovendien staat de Brugsche Hemelvaart, waarschijnlijk het laatste stuk dat hij voor zijn dood in 1523 schilderde, in het werk van David niet alleen. De verstarring openbaarde zich al in de Anna te Drieën uit de verz. Widener te Philadelphia. Zelfs in de dikwijls geroemde predella met tafereeltjes uit het leven van den heiligen Nicolaas en den heiligen Antonius van Padua [1]), die bij dit groote altaar behoort, zijn de figuren stijfjes en conventioneel weergegeven. Dan is er ook in de Afneming van het Kruis (blz. 49), die zich thans naar het schijnt in Zwitsersch bezit be-

[1]) In de Verz. A. Thomas Loyd, Lockinge House, Engeland.

235 × 177 cm
ANNA TE DRIEËN MET SINT NICOLAAS EN SINT ANTONIUS VAN PADUA.
PHILADELPHIA, VERZ. WIDENER.

vindt[1]), een leegte en een dorheid in de figuren, die veel gemeen hebben met de uitvoering van de Hemelvaart. Waarschijnlijk vormen deze schilderijen de laatste phase in David's werk. Zij openbaren op noodlottige wijze het uitblijven der inspiratie. Dit bleek het eerst uit de herhaling, later uit het vlakker worden der conceptie.

Een ander ouderdomsverschijnsel is het vervagen der contouren en het schilderen in één tonaliteit, die de al te peuterig uitgewerkte details in den achtergrond tot een geheel moet samenbinden. Ook hierin ging David langzamerhand tot het schematische over. Op heel gelukkige wijze paste hij het nog toe in de Maria met het pappotje, een schilderij, dat in zeer veel replieken bestaat. Tot de beste behooren de exempla-

[1]) Vroeger in den Weenschen Kunsthandel; c.f. Friedländer XIV, p. 106.

ren in de verz. von Pannwitz (blz. 50), in het Museum te Genua en in de verz. de Forest [1]). David heeft hier elke te scherpe omtreklijn vermeden. De rugcontour van Maria verdwijnt bijna geheel in het omringende halfduister van de kamer. Zoo is ook de overgang van het fijne haar van het kindje naar het houten raamluik uiterst subtiel. De heele uitvoering geeft blijk van een groote behoedzaamheid, alsof de schilder bang was door elk te nadrukkelijk detail de innige sfeer te verstoren. Moet men nu veronderstellen dat de replieken, waar deze gevoeligheid ontbreekt en alles wat mat en met de routine van een vakman herhaald schijnt, niet van David's hand zijn? Het blijft een onopgelost vraagstuk, maar als men ziet hoe de schilder ook in zijn grootere composities verstard is, dan is er zeker wel reden om aan te nemen dat verschillende van de minder geslaagde Madonna's toch van David zijn.

De hierboven genoemde schilderijen behooren tot David's verrukkelijkste genrestukjes. Zij zijn niet op het sentimenteele afgestemd als de Heilige Familie uit de verz. Leroy (blz. 51), noch dragen zij de kenmerken van al te gemoedelijke huiselijkheid, waar David's navolgers al spoedig de devotie aan opofferden. Zij ademen de rust van het devote Brugge en de zuiverheid van een Maria-cultus, die niet in mystieke excessen vervallen was.

Herhaaldelijk is reeds op de nauwe relatie gewezen, die er tusschen David's handschrift en de Brugsche miniatuurschilderkunst bestaat. Het is wel zeker dat de invloed van David op de verluchtingskunst groot is geweest. Te Brugge verving zij op den duur die van Hugo van der Goes, zelfs bij miniaturisten als Sanders Bening, die uit de Gentsche school waren voortgekomen. Het blijft echter een open vraag of David zelf veel als miniator gewerkt heeft. Zijn actief lidmaatschap van het gilde der Librariërs (de boekverluchters en allen die hiermee te maken hadden) wordt in twijfel getrokken. Waarschijnlijk was hij slechts begunstiger van het gilde. Mocht hij al een keer een Gebedenboek, zooals dat van 1486 te Madrid, geheel zelf versierd hebben, dan is dit toch een uitzondering gebleven. Andere miniaturen, zooals die uit het Brevarium van Isabella van Castiliën (omstreeks 1495) [2]), waarin een directe copie voorkomt van de Münchensche Aanbidding der Koningen, lijken meer navolgingen, die zich direct bij zijn kunst aansluiten. Zij zijn onder-

[1]) Friedländer heeft zijn meening betreffende de authenticiteit van dit schilderij in de laatste jaren herzien.

[2]) Door Winkler aan David toegeschreven. Cf. Monatshefte f. Kunstw. 1913, p. 277 en Die Flämische Buchmalerei, p. 134.

ling te verschillend van stijl om door één hand uitgevoerd te kunnen zijn.

De innige samenhang tusschen figuur en landschap vooral in zijn genre-achtige stukken en ook zijn rijk kleurgevoel, kunnen op zich zelf, al gaf David niet veel directe voorbeelden, voldoende zijn geweest om de miniatuurschilderkunst te Brugge een andere richting te geven. Dat David bovendien nog zeer minutieus elk detail afwerkte, kan de voorliefde voor zijn kunst nog slechts hebben vergroot, daar het juist bij de verluchtingskunst aankomt op de fijnheid van het detail.

215 × 275 cm
MIDDENLUIK VAN EEN ALTAAR MET DE AFNEMING VAN HET KRUIS – ZWITSERLAND, PART. VERZ.

Maar al kon David in de afwerking, zelfs in het formaat van zijn paneelen dikwijls een miniaturist lijken, toch bleef hij voor de tekortkomingen van den miniatuurschilder gespaard. Hij liet ook in de kleinste schilderijen, als in het New-Yorksche diptychon met Maria en de musiceerende engelen ter eene en het Afscheid van Christus ter andere zijde (blz. 52 en 53), zijn compositie afhangen van het belang der figuren en hun actie, waardoor de vorm nergens benepen, noch veronachtzaamd is.

Men kan de voorkeur voor het minutieus afgewerkte detail waarschijnlijk verklaren uit de liefde voor het object, die ook Van Eyck elk voorwerp als een kostbaar kleinood deed weergeven. Zij vertoont oppervlakkig eenige verwantschap met het microscopische zien van den miniaturist, maar in werkelijkheid omvat zij meer. In haar leeft nog de middeleeuwsche geesteshouding voort, die de volheid der wereld in haar kleinste bijzonderheden wil weergeven. Vandaar dat geen detail verwaar-

33 × 27 cm
MARIA MET HET KIND - BENNEBROEK, VERZ. VON PANNWITZ.

loosd wordt. Het goudsmeedwerk van een bisschopsstaf of van den cantorstaf van Richard van de Capelle is haar even belangrijk als het loof der roode en bruine beuken, dat blaadje voor blaadje wordt weergegeven.

Maar toch is David niet in hart en nieren Middeleeuwer meer. De barokke overdrijvingen van de late gotiek scheen hij opzettelijk te mijden. Hij is ook niet breedsprakig verhalend als vele laat-gothische meesters, vooral de duitsche. Hij kende soms een bondigheid en een beperking die

aan de schilders der italiaansche Renaissance doen denken. Ook in zijn belangstelling voor de natuur ging hij buiten de nauwe begrenzing van het vijftiende-eeuwsche kloostertuintje. Hij schilderde natuurtafereelen die hij van te voren goed moet hebben opgenomen. Er komt zelfs op een van zijn kleinere altaren een boschgezicht zonder meer voor. Wellicht dacht hij bij het schilderen van het intieme boschhoekje, dat op de buitenkanten van twee luiken in het Rijksmuseum voorkomt (blz. 54 en 55), oorspronkelijk aan het voorstellen van het Paradijs[1]). Maar hij was ongetwijfeld zóó door de weergave van het bosch in beslag genomen, dat hij de Paradijs-idylle geheel uit het oog verloor. Voor ons heeft het thans dan ook hoofdzakelijk waarde door de evocatie van David's indrukken uit de natuur. Met zorg heeft hij de boompartijen door licht en schaduw aan elkaar verbonden, zoodat niet meer, zooals in de oudere boschvoorstellingen, de eene boom naast den anderen werd afgebeeld, maar inderdaad reeds een als geheel geconcipieerd boschgezicht tot stand kwam.

41 × 30 cm
DE HEILIGE FAMILIE – VROEGER PARIJS, VERZ. LEROY.

De vondsten van David werden door zijn onmiddellijke navolgers

[1]) Het middenstuk van dit altaar met de Geboorte en de binnenkanten der vleugels met de portretten der stichters bevinden zich thans in de verz. Bache te New-York. Wat den stijl betreft moet het altaar in de jaren na 1509 geschilderd zijn.

Daar de voorstelling op de buitenkanten der luiken met het oog op de Geboorte, die aan de binnenzijde op het middenpaneel is afgebeeld (blz. 56), volgens het gebruikelijke schema een uitbeelding van het Paradijs zou moeten zijn, veronderstelde Friedländer, dat men zich in het landschap nog de figuren van Adam en Eva moet denken. Het leek hem, dat deze figuren door de verwaarloozing van de luiken en de grondige restauratie, die zij daarna ondergaan hebben, verdwenen waren. Bij nauwkeurig onderzoek van de paneelen blijkt echter nergens een spoor van de veronderstelde figuren aanwezig. Er is trouwens in de boschvoorstelling nauwelijks plaats voor dergelijke figuren. Het valt dan ook te betwijfelen of David hier wel een Paradijsvoorstelling bedoeld heeft, daar behalve de dieren van de Geboorte, de os en de ezel, de vele vogels en andere diersoorten, die een dergelijk tafereel gemeenlijk opluisteren, ontbreken.

15 × 12.5 cm
HET AFSCHEID VAN CHRISTUS – NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

vrijwel voorbijgezien. De tijd was nog niet aangebroken om voort te gaan op hetgeen hij na een moeizame ontwikkeling verworven had. Slechts uiterlijkheden namen de te Brugge gevestigde schilders van hem over en buiten de stad vond zijn kunst alleen maar eenige navolging bij de miniaturisten. Men krijgt den indruk dat zijn imitatoren alleen het schilderen met een vervloeiend modelé, wat de Italianen het sfumato noemen, en de zorgvuldige afwerking van het detail als nieuwe vondsten gewaardeerd hebben. Men vindt echter deze verfijning in de techniek ook bij andere tijdgenooten. David was hierin zeker niet het oorspronkelijkst. De zeer moderne weergave van het landschap werd daarentegen niet opgemerkt en zijn composities, waarin met zooveel zorg het evenwicht bereikt was, maakten geen indruk. Men kan dan ook nauwelijks van een school van David spreken, al is het wel zeker dat Adriaen Ysenbrant, die door Sanderus als leerling van David wordt genoemd, en ook Ambrosius Benson, waarvan vaststaat dat hij in het atelier van David heeft gewerkt, veel naar hem hebben gekeken.

Van deze twee schilders heeft Ysenbrant nogal roem geoogst. Hij werd door een plaatsgenoot, J. P. van Maele, als een van de „Vermaerde Mannen van Brugge" bezongen en de reeds eerder genoemde Sanderus weet te vertellen dat hij zeer bedreven was in het schilderen van het naakt en van het gelaat. Het blijkt uit zijn schilderijen, dat hij inderdaad aan deze onderdeelen zeer veel zorg besteedde. De opmerking van Sanderus, die deze weer overgenomen heeft van Harduyn, berustte dus op gedegen kennis van Ysenbrandt's schilderijen. Het blijkt ook bij het bijeenbrengen van het werk van Ysenbrant, dat de schildering van het gelaat en de naaktpartijen dikwijls doorslaggevend voor de toeschrijving is. Zijn werk is namelijk zeer uiteenloopend èn van qualiteit èn van behandeling. Het is dus moeilijk gemeenschappelijke kenmerken aan te wijzen. Hij kon

critiekloos het voorbeeld van een ander navolgen. Nu eens was dit Jan van Eyck, Rogier van der Weyden of David, dan weer een tijdgenoot als Gossaert of een Antwerpsch manierist. Bij het schilderen van landschappen ging hij dikwijls bij Patinir te rade. Onder de voorbeelden koos hij echter het liefst David. Blijkbaar voelde hij zich het meest tot zijn kunst aangetrokken. Maar hij interpreteerde David's scheppingen op een hem eigen zoetelijk-devote manier. De natuur scheen hij nimmer te raadplegen. Hieruit blijkt, dat hij niet veel van de bedoelingen van zijn voorganger begrepen heeft.

15 × 12.5 cm
MARIA MET HET KIND – NEW YORK, VERZ. O. H. KAHN.

Het is bekend, dat Ysenbrant in 1510 in het Gilderegister te Brugge als meester werd ingeschreven. Hij stierf in Brugge in 1551, na er vele malen belangrijke posities in het Gilde bekleed te hebben.

Toen Ysenbrant te Brugge kwam, had David reeds zijn hoogtepunt bereikt. Zijn kunst verraste niet meer door nieuwe vondsten. De reeds volleerde schilder zal dan ook niet meegesleept zijn door de elkaar opvolgende ontdekkingen van David, maar hij zal uit den rijkdom van mogelijkheden, die zijn kunst bood, gekozen hebben wat hij gebruiken kon. Hij had slechts één groote preoccupatie, dat was het behagen van zijn opdrachtgevers en het volgen van den smaak van zijn tijd. Vandaar het toepassen van het renaissancistisch décor, ook al strookt dit niet in het minst met zijn gotische figuren, vandaar ook de fijne vaporeuze schildertrant, die het schilderij een kostbaar uiterlijk moet geven. Wat David's kunst soms grootsch maakt, haar monumentaliteit, of wat haar diepte geeft, de innige ontroering waarmee hij schilderde, dit alles ontbreekt bij Ysenbrant. Hij is soms teer, meestal precieus en dikwijls bij het uitbeelden der gemoedsbewegingen sentimenteel. Alleen in zijn portretten (blz. 57) kan hij soms zijn persoonlijken kijk

90 × 30 cm

met overtuigingskracht toonen.

Het is niet zeker of alle schilderijen, die thans den naam Ysenbrant dragen, wel van één hand zijn. Ook wordt er nog wel aan getwijfeld of het verband tusschen den alleen uit de archieven bekenden schilder Ysenbrant en de aan hem toegeschreven, maar nergens met den naam van den maker vermelde, schilderijen wel gehandhaafd kan worden. Voor ons zijn echter deze vragen van minder beteekenis. Het gaat er hier slechts om te weten wat er van David's kunst in het nageslacht bleef leven, ook al is dan misschien de schilder van de Maria met Zeven smarten te Brugge niet dezelfde als de schilder van de Gregoriusmis in de Berlijnsche kunsthandel. Uit het voorgaande is wel genoegzaam gebleken, dat er in de schilderijen, die men aan Ysenbrant toeschrijft, weinig van David's vernieuwingen overbleef.

De andere Brugsche navolger van David, die zooals wij zagen bij hem in het atelier werkte, was eveneens een „vreemdeling". Benson kwam namelijk uit Lombardije. Zijn kunst draagt ook van deze herkomst nog wel de sporen. Hij was minder behaagziek dan Ysenbrant, maar zeker even vast besloten als hij zich aan de kunst van zijn grooten voorganger te scholen. Hem trok

BUITENKANT VAN DEN LINKERVLEUGEL VAN EEN ALTAAR MET DE GEBOORTE – AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

misschien meer de edele fierheid van David's vrouwen, dan hun devote inkeer. De fijn geschapen handen, den snit van het gelaat, den plooienval en details uit het landschap nam hij zich evenals Ysenbrant tot voorbeeld, maar overal bleef zijn teekening krachtiger en behield hij een voorkeur voor het zware, binnen sterke contouren gespannene. Persoonlijker ook dan Ysenbrant bleef Benson in de keuze van zijn typen, in de belichting en in de kleur. Maar ook hij liet de erfenis van David onaangeroerd. Het landschap zag hij nog altijd detailleerend en ondanks zijn italiaansche afkomst bleef hij blind voor de harmonieuze schikking van David's figuren. In de portretten (blz. 58), waar Benson zich het sterkst toont door een dikwijls scherp getroffen karakristiek van de personen en door de stevige plastiek, die reeds den weg opgaat dien Moro later gevolgd is, is hij geheel oorspronkelijk. David's portretkunst, die geen aanleiding gaf tot uitvoerige uitweiding [1],

[1]) Het portret komt bij David vrijwel uitsluitend voor als stichtersportret, dus als onderdeel van een altaar. Het portret van een geestelijke in de Nat. Gallery te Londen en dat van een goudsmid in het museum te Weenen, zijn de eenige als portret geschilderde beeltenissen van den schilder. Maar ook hier wijkt de wijze van voorstellen niet veel af van de in de altaren geschilderde beeltenissen.

BUITENKANT VAN DEN RECHTERVLEUGEL VAN EEN ALTAAR MET DE GEBOORTE – AMSTERDAM, RIJKSMUS

60 × 30 cm

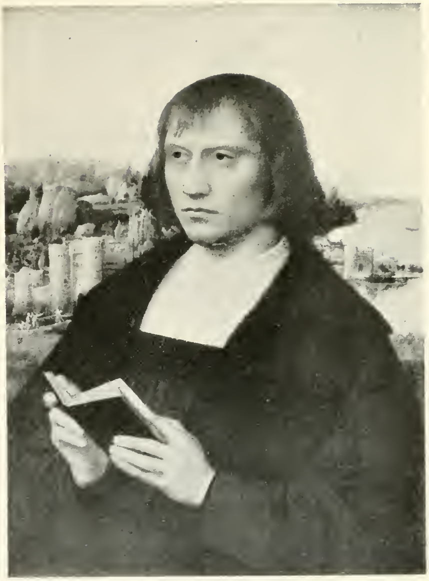
MIDDENLUIK VAN EEN TRIPTIEK MET DE GEBOORTE – NEW YORK, VERZ. BACHE.

bleef hierbij vergeleken sterker aan de traditie gebonden.

Benson werd in 1519 meester in het Brugsche gilde. Hij stierf in 1550. Ook hij kwam dus met David in aanraking nadat deze zijn ontwikkeling al achter den rug had en hier geldt wat wij voor Ysenbrant zeiden, dat de verrassing, die David's kunst gewekt moet hebben, reeds weggeëbd

was toen Benson haar leerde kennen.

Een derde leerling van David kwamen wij reeds tegen bij de bespreking van den Maaltijd van Cana. Slechts als veronderstelling werd daar uitgesproken, dat de in Engeland werkende portretschilder, die de auteur bleek van de vroeger aan David toegeschreven zilverstiftteekeningen, wel meegewerkt zou kunnen hebben aan het stuk in het Louvre. Deze schilder, die David – zooals uit de teekeningen blijkt – zeer bedriegelijk geïmiteerd heeft, behoort tot de generatie van Ysenbrant en Benson. Heeft hij zich langzamerhand uitsluitend op het portretschilderen toegelegd? Men moet het wel aannemen, anders zou er toch wel een ander werk van hem aan te wijzen zijn. De portretten, die wij thans van hem kennen (blz. 59), zijn dikwijls vol uitdrukking, maar hun bouw is zwak.



42 · 20 cm
ADRIAEN YSENBRANT – STICHTERSPORTRET – VROEGER VERZ. CASTIGLIONI.

David's kunst blijkt aldus nog het sterkst voort te leven in het portret. En toch heeft hij hier geen weg naar een vrijere opvatting gewezen. Hij bleef op dit gebied een scrupuleus realisme volgen, slechts nu en dan gaf hij blijk van eenige belangstelling in het wezen van zijn opdrachtgever.

Door een grootere kennis van David's jeugdwerken is het mogelijk geworden de ontplooiing van zijn kunst nauwkeuriger na te gaan. Terwijl men hem vroeger als een aan zichzelf gelijkblijvend kunstenaar placht te schetsen, zien wij thans dat hij zich integendeel sterk ontwikkeld heeft. Zijn geest bleek tot meer in staat dan tot de conceptie van een rij statige, maar door haar geringe variatie eentonige gestalten. Een gevoel voor harmonische schikking groeide geleidelijk aan bij hem. Dit bracht een vereenvoudiging in zijn werk, die weldadig aandoet en die geheel

AMBROSIUS BENSON – MANSPORTRET,
NEW YORK, VERZ. KOBLER

met David's mentaliteit bleek overeen te stemmen. Bij het groeien van dit eigen maatgevoel kon hij zich ook langzamerhand van de voorbeelden, die vroeger zijn kunst sterk hadden beïnvloed, losmaken. In zijn jeugd waren dit Ouwater en Geertgen tot Sint Jans, later in Brugge vooral Hugo van der Goes en Rogier van der Weyden.

Maar David bereikte met het harmonisch schikken nog meer dan alleen eenvoud en statigheid. Het deed hem inzien, dat hij den nadruk moest leggen op hetgeen voor de compositie essentieel was en dat hij de bijkomstigheden ondergeschikt moest laten. Zoo wist hij ook aan zijn liefde voor het detail paal en perk te stellen. Wij noemden zijn voorkeur voor het uitvoerige afwerking beschrijvend realisme en vergeleken haar met de liefde voor het object, die Van Eyck zoo duidelijk beleed. Er is inderdaad overeenkomst met de vormgeving van Van Eyck, maar er bestaat ook een verschil. En dit verschil openbaart zich vooral in de latere werken. Men heeft het microscopisch zien van Van Eyck wel vergeleken met het beeld, dat een verkleinspiegel geeft. Het is of alles op grooten afstand bekeken wordt zonder dat de scherpte van het beeld op dien afstand iets inboet. Bij Van der Goes is dit zien op een afstand opgeheven, zijn realisme brengt juist de voorwerpen angstwekkend nabij. David nu vond eveneens een oplossing om den afstand tusschen beeld en beschouwer op te heffen, niet echter op de wijze van Hugo van der Goes, door de beelden in den voorgrond te schuiven, maar door geheele partijen aaneen te binden, die bij nader toezien zeer nauwkeurig zijn uitgebeeld, op grooteren afstand echter zich aaneensluiten, als 't ware vervloeien in enkele tinten of oplossen in schakeeringen van licht en donker. Hierin is hij zijn tijd vooruit. Bij zijn directe navolgers is dit gevoel voor samenhang in de compositie verloren ge-

gaan. Eerst later levende landschapschilders vonden gelijke oplossingen.

In dit aanbrengen van harmonie was David renaissancist. Hij was het ook soms in de verwereldlijking van religieuze motieven. Wij denken aan zijn Maria met het kind, die hij door het pappotje en het spel van het kind met het lepeltje in een huiselijke sfeer plaatste. Maar in deze gevallen ging hij toch zeer voorzichtig te werk. De Maagd werd geen Brugsche huisvrouw. Zij bleef een ideale gestalte, te droomerig en te etherisch om van deze wereld te zijn. Meestal idealiseerde hij zelfs zijn figuren meer dan zijn directe voorgangers. In dit opzicht bleef hij nog Middeleeuwer.

36 × 26.5 cm
ENGELSCHE NAVOLGER VAN DAVID – JONGENSPORTRET – PART. VERZ., DUITSCHLAND.

Zoo is David als representant van zijn tijd moeilijk te vatten. Hij behield een sterke onafhankelijkheid tegenover alles wat de wereld om hem bewoog. Zelfs voor tradities was hij op den duur minder toegankelijk. Hij bleef zijn leven lang te Brugge een Hollandsch schilder, die zijn eigen weg vond en bleef volgen. Geen schildering van zijn tijd of van zijn milieu zal dan ook tot het inzicht in zijn kunst veel kunnen bijdragen. Men moet tot de eigenaardigheden van het werk van den schilder zelf doordringen en er de langzame stijging van naspeuren om de oorspronkelijkheid ervan te leeren zien.

LITTERATUUR

OVER DE KUNST TE BRUGGE:
M. CONWAY, The Van Eycks and their followers, 1921.
CH. VAN DEN HAUTE, La Corporation des peintres de Bruges, 1913.
M. J. FRIEDLÄNDER, Die Alt-Niederländische Malerei VI en XIV.
J. WEALE, Artikelen in Le Beffroi.
F. WINKLER, Die Flämische Buchmalerei, 1924.
F. WINKLER, Die Alt-Niederländische Malerei, 1924.

OVER DAVID IN HET BIJZONDER:
Het boek van E. VON BODENHAUSEN, Gerard David und seine Schule, 1905, geeft een zeer volledig overzicht van de toenmalige kennis van het werk van den schilder. Door den schrijver werd dit in het Zeitschrift für Bild. Kunst 1911 met nieuwere vondsten aangevuld. In 1934 verscheen het zesde deel van M. FRIEDLÄNDER's Alt Niederl. Malerei, waarin het nieuwe inzicht in David's kunst verwerkt is. Verschillende aanvullingen hierop volgden in deel XIV.
Belangrijke aanvullingen op Friedländer's boek zijn:
L. v. BALDASS, Gerard David als Landschaftsmaler, Jahrbuch Wien 1936, 89–96.
Burl. Magazine, 1937, Notable works on the Art market.
M. J. FRIEDLÄNDER, Ein flämischer Porträtmaler in England, Gentsche Bijdragen, 1937, p. 14 e.v.
R. A. PARMENTIER, Bronnen voor de Geschiedenis van de Brugsche kunst in de XVIe eeuw, Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1942, p. 5–21.
HULIN DE LOO, Mededeelingen van de klasse der Schoone Kunsten 21 (1939/40), p. 158.
Voor de oudere litteratuur over David vergelijke men:
H. VAN HALL, Repertorium voor de Geschiedenis van de Nederlandsche Schilder- en Graveerkunst, 1936.

De reproducties voor dit deel van de Palet-Serie werden grootendeels welwillend door Dr M. J. Friedländer ter beschikking gesteld. Voor het inzien van zijn materiaal en voor zijn critische toelichtingen ben ik hem veel dank verschuldigd.

De foto's op pag. 6, 18, 54 en 55 zijn afkomstig van het Bureau Foto-verkoop van het Rijksmuseum.

IN DE PALET-SERIE
19—36
VERSCHENEN:

Mr. M. J. Schretlen
Dirck Bouts

K. G. Boon
Gerard David

Prof. Dr. W. Vogelsang
Geertgen tot St. Jans

K. G. Boon
Quinten Massijs

Dr. A. B. de Vries
Antonio Moro

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Pieter Bruegel

H. P. Baard
Willem van de Velde
de Oude en
Willem van de Velde
de Jonge

K. E. Schuurman
Carel Fabritius

Th. Luns
Frans Hals

P. Clarijs
Anthonie van Dijck

Prof. Dr. Fr. van Thienen
Pieter de Hoogh

J. Knoef
Cornelis Troost

Mr. M. F. Hennus
J. B. Jongkind

Dr. H. E. van Gelder
Jozef Israëls

H. P. Baard
Anton Mauve

A. M. Hammacher
Floris Verster

Mr. M. F. Hennus
Marius Bauer

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Jan Toorop